

América sin nombre, n.º 22 (2017) 115-123

DOI 10.14198/AMESN.2017.22.11

ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831

Fecha de recepción: 30/06/2017

Fecha de aceptación: 10/07/2017

Puede citar este artículo como:

MAUDO GARCÍA, Lucía. «La confesión de Pelino Viera», de William Henry Hudson: un cuento argentino escrito en inglés». *El cuento hispanoamericano del siglo XXI*. Agustín Prado Alvarado (coordinador). *América sin Nombre*, 22 (2017): 115-123, DOI: 10.14198/AMESN.2017.22.11

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.22.11>

«La confesión de Pelino Viera», de William Henry Hudson: un cuento argentino escrito en inglés

«Pelino Viera's confession», of William Henry Hudson:
an Argentinian tale written in English

LUCÍA MAUDO GARCÍA*

Universidad de Oviedo

Resumen

El presente trabajo busca recuperar el cuento «La confesión de Pelino Viera», y con ello a su autor, William Henry Hudson, tantas veces olvidado y desterrado de la literatura argentina debido al idioma que eligió para expresarse: el inglés. Hudson tiene la virtud de encontrarse entre los autores del siglo XIX que iniciaron la corriente fantástica argentina, mérito que, sin embargo, no le es siempre reconocido. Se analizan también los aspectos mitológicos y las leyendas que recoge el texto, tan interesantes para entender la idiosincrasia argentina.

Palabras clave: William Henry Hudson; «La confesión de Pelino Viera»; literatura fantástica; cuento; Argentina; siglo XIX; mitología; leyendas.

Abstract

This article tries to recover the tale «Pelino Viera's Confession» and his author, William Henry Hudson, who is often forgotten and banished from Argentinian literature because of the language in which he chose to write: English. Hudson has the merit of being one of the Nineteenth century writers who started the Argentinian fantastic literature. Even so, he doesn't usually receive such recognition. Mythology and legends of this tale, which are very interesting to understand the Argentinian idiosyncrasy, are analysed too.

Keywords: William Henry Hudson, «Pelino Viera's Confession», fantastic literature, tale, Argentina, Nineteenth century; mythology; legends.

* Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Oviedo, institución en la que se desempeña como Investigadora en Formación, colabora en tareas docentes y desarrolla su tesis doctoral sobre el escritor William Henry Hudson. Ha realizado diversos trabajos de investigación y participado en congresos de literatura argentina e hispanoamericana.

Este trabajo ha sido realizado gracias a la financiación procedente de la beca de investigación Severo Ochoa (BP14-107), subvencionada por el Gobierno del Principado de Asturias con cargo a fondos provenientes del Plan de Ciencia, Tecnología e Innovación (PCTI) de Asturias.

Diversas investigaciones y trabajos críticos llevan tiempo desmintiendo la creencia de que el cuento fantástico argentino no vio la luz hasta los inicios del siglo xx, con las obras de Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges o Julio Cortázar. Aunque en ocasiones se omite o se desconozca, durante el siglo xix el relato fantástico fue una realidad entre los escritores argentinos; y sobradamente queda demostrado que ya con los románticos empezó el ahondamiento en lo extra-natural. Afortunadamente, autores como Juana Manuela Gorriti, Eduardo L. Holmberg, Roberto J. Payró o Eduardo Wilde van siendo rescatados y llevados al espacio que les pertenece. Surgen las antologías, en las que siempre hay nombres y obras que faltan, y donde –en función los gustos y opiniones del compilador, los valores que definan la inclusión o las decisiones editoriales en cuanto al número de páginas– solo algunos se sacralizan. Sin embargo, hay alguien que en raras ocasiones tiene cabida: William Henry Hudson.

Al hablar de este autor, debe afrontarse inmediatamente un problema que no afecta a todos los escritores: para empezar, ¿es argentino? ¿Es un escritor argentino? ¿A qué literatura pertenece? A pesar de haber nacido en la estancia «Los Veinticinco Ombúes», en Quilmes (actual partido de Florencio Varela), Argentina, en 1841, y de haber pasado toda su infancia y juventud en tierras del Plata, a los treinta y tres años, en 1874, decidió afincarse definitivamente en Londres, donde empezó a publicar su obra. Su primer artículo, titulado «Wanted, a Lullaby» («Se requiere una canción de cuna»¹), apareció en 1875 en la revista *Cassell's Family Magazine* bajo el seudónimo femenino Maud Merryweather. Dio así inicio a su trayectoria literaria, que se prolongó hasta 1921, año anterior a su muerte, en el que publicó *A Traveller in Little Things* (*Un vendedor de bagatelas*²). Otras obras aparecerían póstumamente, como *A Hind in Richmond Park* (*Una cierva en el parque de Richmond*), publicada en 1922. En vida, William Henry Hudson desarrolló su profesión durante un periodo de cuarenta y seis años, aunque fueron más los que dedicó a la escritura, actividad que habría comenzado en el hemisferio de su nacimiento. Escribió y publicó siempre en

inglés, y se dirigió, ostensivamente, a un público inglés, para el que tantas aclaraciones y descripciones incluyó en sus obras, especialmente en las dedicadas a América del Sur. ¿Cómo, entonces, se le puede considerar uno de los primeros cuentistas argentinos? ¿Cómo denominarlo, tan siquiera, autor argentino? Estas y otras preguntas (¿qué privilegiar: el lugar de nacimiento de un autor o en el que escribió? ¿Y hasta qué punto el idioma define la nacionalidad?) se repiten constantemente, son el quebradero de cabeza de los críticos e historiadores de la literatura.

Dada su peculiar situación, se ve dividido entre la nacionalidad argentina y la inglesa, y solo en ocasiones se le considera angloargentino. Otras veces la única opción que se le ofrece es la pérdida de identidad. Permanece expectante, casi etéreo, simbolizando algo todavía incomprendido: el viaje, el exilio, la extraterritorialidad, la transculturación, la otredad... No obstante, si la literatura es concebida como algo universal, ¿por qué aquel que la produce, el escritor, no puede gozar, al menos en cierta medida, de este mismo estatus? De este modo, Hudson –en cuanto escritor– solo sería clasificable como Hudson, y podría pertenecer tanto a la literatura inglesa como a la argentina. Aparte, cabe recordar esa «versatilidad argentina» de la que hablaba Borges en su ensayo «El escritor argentino y la tradición», esa idea de que lo argentino va más allá de lo simbólicamente nacional.

Y aunque la discusión sobre su argentinidad, o su falta de ella, podría alargarse mucho más, baste decir que Hudson, nacido en Quilmes, es naturalmente argentino, y que lo sigue siendo a pesar de su idioma y del lugar en el que eligió pasar la mayor parte de su vida. Su obra, aun no siendo exclusivamente rioplatense, está llena de bellísimos pasajes dedicados a rememorar esas tierras, esas pampas, esa flora, esa fauna o esa Patagonia.

En esta breve introducción se ha analizado someramente la problemática que envuelve a escritores de la tipología de Hudson. La discusión sobre estos temas podría ser amplísima, pero, dado que no es el motivo principal del presente artículo, baste tener en mente estas cuestiones para entender la importancia de un cuento como el que se tratará a continuación, dado que, si se acepta a su autor como escritor argentino, debe situarse en los inicios de la corriente fantástica argentina, a la que tiene mucho que aportar, puesto que recupera interesantísimos aspectos de mitología argentina y leyendas clásicas.

1. Mantengo el título con el que se ha editado en español, pese a no ser una traducción literal.

2. Nuevamente, la traducción no es literal, pero es la generalmente aceptada. En la *Antología de Guillermo Enrique Hudson: con estudios críticos sobre su vida y su obra* (1941), se refieren a esta obra como *Un viajero en pequeñas cosas*.

En 1883 Hudson publicó —en *The Cornhill Magazine*— el cuento «Pelino Viera's Confession»³, que aparecería al año siguiente en el periódico argentino *La Nación* como «La confesión de Pelino Viera». Fue no solo su primer cuento publicado, sino el primero de sus textos que se tradujo al castellano y se dio a conocer en Argentina, según lo explica Luis Horacio Velázquez en su libro *Hudson vuelve*:

Y he aquí que, en busca de otros antecedentes históricos, descubrí por azar, el primer cuento de Hudson, no sólo el primer cuento que escribió, sino el primero que fuera publicado en traducción castellana, aquí en su patria. Está publicado en el diario metropolitano «La Nación», el viernes 11 y el sábado 12 de enero de 1884. Por su extensión, ocupó, en folletín las nueve amplias columnas a todo lo ancho de la página. En la gacetilla de «Noticias», explica a los lectores la redacción, que la *novelita* fue escrita en Londres por un argentino, que ha sido publicada con ilustraciones en el número de octubre de 1883 por la acreditada revista «The Cornhill Magazine». Nada aclara con respecto al traductor⁴. La pieza literaria se titula: «La Confesión de Pelino Viera» (18).

El texto —que puede considerarse una fantasía argentina o una fantasía sobre Argentina⁵— se ambienta en un hemisferio diferente al de su escritura y se basa en una serie de hechos históricos, aunque estos no son descritos en profundidad: solo se alude a ciertos tumultos revolucionarios acaecidos en Buenos Aires en 1829, año que da inicio a la primera gobernación rosista.

Lo protagoniza el personaje masculino que le da nombre: un joven de buena posición y dulce carácter que, sin embargo, es hallado culpable de uxoricidio, sin que se conozca el móvil del crimen. Su abogado defiende una teoría del todo inverosímil, según la cual su esposa, Rosaura, habría fallecido accidentalmente al atravesarse a sí misma el pecho con un espadín mientras caminaba sonámbula por la casa.

Sin embargo, no logra convencer al juez, que sentencia a Pelino a morir fusilado. La condena no se cumplirá al sacarlo del calabozo los compañeros de prisión —aquí toma sentido la ambientación histórica del cuento: aprovechan precisamente la confusión producida por la revolución—, y tras esto desaparece misteriosamente. Nunca se vuelve a saber nada de él, pero, en su lugar, se encuentra su confesión, con la que espera congraciarse con sus familiares. Este hallazgo propicia el relato. El narrador explica haber recibido el manuscrito al sucederse la muerte del alcaide, quien lo había conservado, y, tras sus palabras introductoras, el lector pasa a conocer la historia, contada en primera persona por el propio Pelino Viera.

En líneas generales, este cuento de Hudson, que mantiene esa indecisión, esa vacilación, esa duda que según Tzvetan Todorov define lo fantástico, tiene también algo del cuento de terror cultivado por Edgar Allan Poe o E. T. A. Hoffmann, con la aparición de magia negra, brujas y hechizos (antes de profundizar en los hechos fantásticos que recoge la confesión, el narrador aclara que la hechicería, desechada en Inglaterra, persiste en Argentina). Se enmarca dentro de un Fin de Siglo preocupado por la ciencia, la paraciencia, el ocultismo, el misticismo, el espiritualismo, etc.; y se respira un cierto gusto por lo prohibido y lo sobrenatural, que también incluye lo fantástico:

La apertura amplia hacia lo fantástico o hacia lo maravilloso es la consecuencia natural, tanto de la inclinación de los modernistas y sus seguidores a sobrevalorar la fantasía y a elogiar los llamados frutos puros de la imaginación, como del magnetismo que las doctrinas ocultistas y esotéricas ejercían en ellos. Agréguese la atracción de origen romántico por lo ultraterreno, la revaloración de lo sobrenatural religioso y la incorporación de la ciencia a un orden trascendente [...] y se tendrá una imagen adecuada de las fuerzas que gobernaban sus obras (Hahn 37).

El protagonista vive una experiencia límite —es víctima de la alteración de lo real— al descubrir que su esposa es una bruja que se transforma por las noches en un ser alado⁶, y vuela para juntarse con

3. En 1916 se incluirá en el volumen *Tales of the Pampas*, junto a los cuentos de *El Ombú* (1903).

4. Habría sido obra de Abel Pardo, amigo del autor.

5. Para las cuestiones relacionadas con la literatura fantástica me he basado en el trabajo de Barrenechea (1971) y en el de Todorov (1974); para aspectos más concretos relativos a lo fantástico en Argentina, en los de Pellicer (1985), Barrera (1996), Morillas Ventura (1999) y Abraham (2013); y para el caso particular de lo fantástico en Hudson, en el de Martínez Estrada (1951).

6. Tal y como observa Alicia Jurado, «Hudson expresa por primera vez su recurrente obsesión de la mujer-pájaro que culminará en Rima [protagonista de *Mansiones verdes*] y también su fantasía de volar transformándose en ave» (88).

su aquelarre de mujeres monstruosas en la mítica ciudad de Trapalanda; experiencia contra la que intenta luchar espiritual e intelectualmente, sin lograrlo. Hudson entremezcla tradiciones y leyendas locales, explora la creencia en la brujería, que se remonta a la época colonial, y la leyenda indígena de una ciudad habitada por gente emplumada:

El texto posee la estructura típica del relato fantástico decimonónico, con su ambigüedad entre una interpretación racional (Pelino mató a Rosaura en un momento de delirio o de sonambulismo) y una sobrenatural (el evento narrado fue real). En la escena donde la desnuda Rosaura se unta con una pomada para transformar su cuerpo hay reminiscencias de *El asno de oro* de Apuleyo, donde una mujer utiliza el mismo procedimiento para convertirse en lechuza. El tema de la Ciudad de los Césares posiblemente fue tomado de Pedro de Angelis; por último, la reunión de los hombres-pájaro remite a la tradición del aquelarre europeo, al que las brujas acudían por el aire (Abraham 415-416).

Los personajes femeninos de este relato se relacionan remotamente con la mitología clásica⁷. Las *sirenas* de la antigua Grecia eran representadas con rostro de mujer y cuerpo de pájaro (similares a las *alkonost* del folklore ruso, también a las *sirin*), y tardaron siglos en ser asimiladas con seres marinos⁸. De la mitología griega habría que destacar también a las *arpiás*, seres con apariencia de bellas mujeres aladas a las que Zeus encomendó el robo de la comida de Fineo, al que había castigado a no saciar su hambre. Con el tiempo, la tradición las fue deformando en seres maléficos, y empezaron a ser representadas como mujeres horribles con cuerpo de ave de rapiña, de donde podría surgir el mito de la existencia de brujas con apariencia paseriforme.

En el caso particular de la mitología argentina, estas siniestras figuras femeninas se relacionan con el *chonchón*⁹, que, según la leyenda mapuche (espe-

cialmente arraigada en las zonas rurales de Chile), es un brujo o bruja –un *calcu*– que puede volar transformándose en esta ave o en una especie de búho o lechuza (por supuesto, esto se liga a una creencia mucho más amplia según la cual ciertas aves nocturnas son en realidad seres malignos con capacidades de mutación):

Chonchón. También Chonchonyú. Deidad secundaria de los mapuches. Espíritu maligno al que se representa con cabeza humana y enormes orejas que mueve como alas. Revolotea alrededor de los infiernos [sic], y a veces, cuando los encuentra solos, los mata y absorbe la sangre. Se le reza para alejarlo. Cuando oyen su grito, las mujeres se ponen muy mal (Colombes 60).

A diferencia con esta descripción, Rosaura «en la cara únicamente no tenía plumas; al mismo tiempo le salieron de los hombros alas que se agitaban incesantemente» (145-146). No es el único punto en el que el cuento de Hudson disiente, lo que demuestra que «La confesión de Pelino Viera» se inspira en estas supersticiones populares, pero no las reproduce tal cual (de todos modos, debe tenerse en cuenta que toda leyenda es ya de por sí variable). Según la tradición, el brujo o bruja no se transforma de manera espontánea, sino que precisa de una crema o ungüento que unta en su garganta; Rosaura, por su parte, no se limita a aplicárselo en una única zona del cuerpo, sino que lo extiende por todo él. Aparte, la leyenda añade algo que en el cuento no figura: tras la transformación en ave, el cuerpo real permanece en casa (habría una duplicación por la que el brujo o bruja sería al mismo tiempo ave y humano, y esto le permitiría volar lejos del hogar –siempre por la noche– para juntarse con su aquelarre sin que nadie lo supiese).

Donde sí hay coincidencia es en que un segundo ungüento es necesario para volver al cuerpo original y recobrar la apariencia humana. Según la leyenda, si no se aplicase la crema mágica por segunda vez para deshacer la transformación, el *chonchón* se suicidaría precipitándose contra el suelo, al no poder soportar el terrible destino de permanecer con esta presencia paseriforme para siempre. Tras su muerte, sobre el suelo solo podría verse un búho o lechuza, sin rastro

y cuerpo de ave, al igual que el *chonchón*. No obstante, en este caso la mutación no es temporal ni voluntaria, ya que los espíritus transformaban a las mujeres para las que la existencia era insoportable (también podría devenir de un castigo ante un mal comportamiento).

7. Se apuntan solo algunos datos sobre estos seres mitológicos femeninos, que también estarían emparentados con Melusina y otras leyendas medievales.

8. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, como indica Rosa Pellicer en su artículo «El canto de las sirenas (textos hispanoamericanos)», estos seres míticos se dieron a conocer en el Nuevo Mundo en su forma más moderna de mujer-pep, no en la clásica de mujer-ave.

9. En otra de sus obras, «Marta Riquelme» (1903), recuperará la leyenda del *kakuy*, un ser mitológico con rostro de mujer

del humano. Por lo tanto, y para que el relato avance, Rosaura debe recobrar su apariencia humana –«A mis pies yacía mi mujer; una expresión de horror y de angustia le desfiguraban el rostro todavía»¹⁰ (151)–, propiciando que su esposo sea juzgado por asesinato:

[Rosaura] Se sentó tambaleándose, respiraba con dificultad; con trémulas manos volvió a abrir la cajita de ébano y sacó de ella otro tarrito de barro. Sacó un poco de ungüento y se frotó el cuerpo. Se pasó suavemente las manos desde los hombros hacia abajo, y las plumas desaparecieron, pero la sangre continuaba saliendo de su herido pecho. Tomó un vestido que tenía al lado y procuró cubrirse (150-151).

Durante todo el relato hay una pulsión entre la civilización y ciertas fuerzas naturales que han sido soterradas y luchan por resurgir. Aparte, una especie de sopor reina a lo largo de la narración –se trasgreden las fronteras entre la vigilia y el sueño¹¹–, mientras Rosaura se transfigura a su antojo y Pelino Viera confunde el letargo y la realidad. El personaje es consciente de que algo extraño y ajeno al orden natural está pasando, pero sigue sin fiarse del todo de sus propias inquietudes; sin embargo, sus temores acaban por cumplirse, ya que en el relato fantástico «los objetos soñados persisten tercamente en la vigilia y si uno se ha olvidado de cerrar la ventana puede encontrarse con la pésima sorpresa de un vampiro a la cabecera» (Campra 51).

Inevitablemente, Pelino opta por cubrirse el cuerpo con el mismo ungüento que ha visto usar a su esposa –tiene la oportunidad de probar en sí mismo que lo sobrenatural existe, de experimentar la transformación–, convirtiéndose, ante su asombro, en un hombre-pájaro, lo que le permite seguirla a Trapalanda y descubrir su engaño: de golpe, el mundo de lo natural y el de lo fantástico entran en colisión. Acabará asesinandola, enardecido por el horror: «Mi efímera pasión se había pasado ya totalmente, el odio la había reemplazado: odio y miedo, pues ambos van siempre juntos» (141).

Ya Antonio de Torquemada citaba en el «Tratado Tercero» de su *Jardín de flores curiosas* (1570) a estas mujeres que hacían uso de un ungüento para transformarse en aves, si bien él ponía en duda el que esta mutación fuese real y efectiva, y la consideraba

una especie de espejismo, un engaño urdido por el mismísimo demonio:

LUIS. [...] según la opinión de muchos autores, hay dos maneras de irse las brujas a hallarse en estos lugares con los demonios.

La una, es siendo engañadas, porque se untan algunos ungüentos que las hace perder el sentido, pareciéndoles que se convierten en aves o animales, y muchas veces, no solamente a ellas mismas, pero también engañan los ojos de los que las miran y ven (315-316).

La presencia del ungüento, sin embargo, no deja de ser un modo de explicación del acontecimiento fantástico, hay algo que lo propicia, no deviene de la nada¹². La razón puede alcanzar el porqué de la mutación de las brujas, aunque siga teniendo que enfrentarse a la presencia de algo insólito y extraordinario:

What does disconcert, for it narrows rather than gives free scope to the imagination, is the sudden realization that most of the magic is contained in that old stock-in-trade, an unguent, which anyone can apply effectively. As Hudson seems to perceive in his introduction [...] these incredulous times demand a more subtle use of diablerie (Haymaker 340).

Hay algo en el constante estado de perturbación del personaje –«[...] mi espíritu no recobraba su calma» (140)– que mantiene en alerta al lector. Hudson no intenta en ningún momento esconder el fatal destino que circunda a Pelino, ni la realidad de su sospecha, porque la fatalidad del relato se encuentra precisamente en esa caída en la tentación, en ese abrazar lo que se sabe maligno, en ese desobedecer a todo instinto o murmullo del subconsciente. Así, Rosaura se convierte en una nueva Eva, seductora e inevitable:

¿Era posible alguna defensa contra tanta dulzura? Ella me fascinaba. Cada mirada, cada palabra, cada sonrisa me atraía irresistiblemente hacia ella.

La lucha, empero, que se efectuaba en mi pecho no cesaba. ¿Qué razón hay para esta falta de voluntad para someterme?, me preguntaba yo. La contestación tomó la forma de una sospecha dolorosa. Yo recordaba la escena aquella del monte de tala y me imaginaba ver en Rosaura a aquella encolerizada doncella del traje verde (135).

10. Todas las citas de este trabajo se corresponden con la edición de Nicolás Cócara (1969).

11. *Id.*, Caillois (1970).

12. Lo mismo ocurre, entre otros, en «El almohadón de plumas», el cuento de Horacio Quiroga.

Al conocer por primera vez a Rosaura, intuye que es la joven del bosque, esa «pálida de cólera» (134) que golpeaba cruelmente a una anciana. Súbitamente empieza una agotadora lucha en su interior en contra de la fuerte atracción que siente por ella, y, guiado por su instinto, decide irse a vivir a otro lugar. Rosaura es como un imán maligno que lo atrae, pero sabe que no le conviene: «Al fin, llevado al extremo, resolví probar la verdad de mis sospechas. Nunca me seduciría semejante diablo hasta el punto de tomarlo por esposa, aunque su hermosura superaba a la de un ángel» (138).

Resulta llamativa esta dicotomía con la que Rosaura es descrita a lo largo del cuento. Pelino Viera la calificará unas veces de diablo y otra de ángel, cambiando continuamente de opinión y viendo, en muchas ocasiones, lo que quiere ver. Idealiza profundamente a la amada, e incluso bautiza su nuevo hogar como «Santa Rosaura», lo que no deja de ser paradójico si se tiene en cuenta que esa decisión de abandonar la casa de don Pascual Roldán para vivir en solitario es en cierta medida una huida, un infructuoso intento de no sucumbir ante ella: en el fondo de su ser no la considera precisamente santa, sino algo mucho más oscuro. Pese a todo, se inspira en la misma mujer de la que se aleja acongojado, oprimido:

Al principio, apenas podía vivir alejado de Rosaura; su imagen no se apartaba de mí; el deseo de estar con ella era tan intenso que me adelgacé, palidecí, y estaba extenuado. Me sorprendió, por lo tanto, el encontrar que tan gran anhelo se desvanecía rápidamente. Mi espíritu volvió a quedarse tan sereno como antes de que aquella gran pasión empezara a intranquilizarme. Al mismo tiempo, sin embargo, yo sentía que sólo cuando me hallaba lejos de Rosaura podía existir este sentimiento de libertad [...] (136-137).

Las circunstancias le impiden librarse de ella, y finalmente cae ante esa mujer malvada que se le presenta como una débil dama que ha estado llorando su ausencia, llegando a enfermar: «Procuré convencerme de que amaba a Rosaura apasionadamente, como realmente la había amado antes; y de que una vida de grande y duradera felicidad me esperaba, si me casaba con ella» (138). Tras el matrimonio, renace la pasión de Pelino, quien, como si tras un periodo de abstinencia ella fuese su droga, expresa sus sentimientos con absoluta obnubilación:

¡Qué suprema felicidad sentía yo! Consideraba como locura mi estado anterior. ¿Qué desvaríos, qué mentiras inspiradas por algún espíritu maligno, me habían hecho abrigar pensamientos tan crueles sobre aquella mujer preciosa que yo amaba, la criatura más dulce del cielo? [...]

La vida me era ya más dulce, por la presencia de la mujer que yo idolatraba. Nunca tuvo hombre alguno una esposa bella¹³, ni más consagrada a su marido, y la prontitud, o mejor dicho, el júbilo con que ella abandonó las comodidades y los alegres pasatiempos de la capital para acompañarme a nuestro solitario hogar en la pampa, me llenaba de grata sorpresa (139-140).

No obstante, la fachada de la bruja empieza a caer a los pocos meses, tras los cuales será Pelino el que enferme: «me desperté una mañana con una sensación triste y angustiosa en el cerebro» (141). Rosaura, cuyo nombre alude a la belleza de la rosa, una rosa de oro, lo narcotiza en cambio con «la flor de pesadilla», que recuerda a la flor de la muerte de la que se habla en «Viola Acherontia», el cuento de Lugones: el anciano jardinero logra crear una flor absolutamente decadente, una violeta negra que «Tenía, pues, los elementos del sueño y de la alucinación, es decir dos productores de pesadillas; de modo que a los efectos específicos del color negro, del sueño y de las alucinaciones, se unía el miedo» (108). De igual modo, los cánones clásicos del cuento fantástico de terror relacionaban a la mujer con la flor, y esta representaba a su vez el mal y la pesadilla, algo que Charles Baudelaire había expresado años antes en *Las flores del mal* (1857). Así, la hermosura de la mujer esconde el horror, y ella se vuelve un ave monstruosa (el tema decadentista de la mujer fatal está presente en todo momento, y la otra bruja, la anciana a la que recurre Pelino para descubrir el engaño de su esposa, se llama Salomé).

Tras un periodo de incertidumbre, el inocente Pelino Viera descubre las artes oscuras de su mujer bruja:

Desde mi entrevista con la curandera, la sospecha de [sic] que ya existía en mi mente de que mi mujer era uno de esos seres aborrecidos que poseen sabidurías sobrehumanas, que reservan y emplean sin duda para

13. En la edición de Cócaro falta el adverbio, que sí figura en el original inglés: «Never had man a more beautiful or a more devoted wife» (344).

fines perversos, se había convertido en convicción. Y ahora que hube satisfecho la peligrosa curiosidad que me había animado, que había visto a mi mujer emplear las odiosas artes ocultas, ¡qué había yo de hacer! No paró ahí mi curiosidad y para inspirarme a obrar más, el odio que yo había abrigado en secreto hacía largo tiempo, se convirtió instantáneamente en un amargo y ardiente deseo de vengarme de la mujer que había unido al mío su maldito destino (146).

Viaja a la ciudad de la gente emplumada, donde encuentra todo un aquelarre de mujeres-pájaro. Presa del miedo, acaba por matar a su esposa. La atracción sexual que había contenido antes del matrimonio, siguiendo una educación y una ortodoxia cristianas —«Si nacía en mí un pensamiento de amor, yo le [sic] consideraba como un pensamiento pecaminoso, y luchaba por desasirme de él» (135)—, acaba por convertirlo en un asesino (el ciclo pasión sexual-asesinato se cumple): en el ser civilizado también se esconde la barbarie, mientras que la belleza de la mujer, su profundo atractivo, se relaciona con el pecado, la maldad y la brujería; es la encarnación del mal —la mujer fatal, la nueva Eva, el «monstruo infernal de horrible careta» (152)— que influye negativamente en el hombre, despertando su parte más oscura: «El horror y la alucinación se habían apoderado de mi alma, hicieron que me olvidara de todo [...] Examiné a Rosaura y vi que estaba muerta. Era horrible la muerte que tuvo; pero no por eso sentí compasión ni remordimiento, aunque estaba convencido de que mi propia mano le había infligido la herida mortal» (151).

Todo el cuento está inundado de cierto esoterismo: religión y fantasía —lo religioso y lo supersticioso— permanecen unidas desde el momento en el que la ciudad de las gentes emplumadas fue fundada por el obispo de Placencia¹⁴; sin embargo, la fe y el conocimiento de la doctrina cristiana no son suficientes para explicar los extraños acontecimientos que suceden en el relato, que se sitúan más allá de lo divino y lo humano, de todo lo conocido: lo irracional, pero también lo accidental. Pelino no es un asesino, es un hombre preso de la situación, que lo obliga a cometer un acto cruel, mientras se defiende de lo abominable:

Me prenderían y me darían una horrible muerte. ¿No sería mejor decir la pura verdad, contestar al ser interrogado?

Soy culpable, y no lo soy; y contar después las maravillosas circunstancias¹⁵. ¿Creerían esta historia? Quizá, pero de nada me serviría. La acusación —pues me formarían seguramente un proceso por asesinato— diría que era buena mi invención y que estaba muy versado en leyendas y supersticiones, y ningún juez tendría valor para absolverme (151-152).

Llegados a este punto, cuando el cuento se ha deslizado hacia lo incomprensible, cuando ya no quedan explicaciones que valgan, la narración se va desplazando de lo fantástico a lo misterioso, y solo permanece la gran duda de si el relato resulta internamente verosímil. Alcanzado el final, Pelino expresa una petición: «Que para hacerme justicia escriba mi confesor aquí, al final de esta confesión, antes de mandarla a mi desdichado padre, que está en Portugal, si él cree que he dicho la verdad» (153). No obstante, la opinión del confesor, la versión dogmática, la de aquel que resulta confiable, no consta en el relato. Se reproduce solamente la visión del que ha visto alterada la realidad, del que podría ser el más loco o el más lúcido de los hombres; lo que tiene también mucho de dramático, porque Pelino Viera —según lo que el lector sabe— redacta su confesión, pero nunca queda absuelto: con su huida, se libra de la condena humana, no de la divina: «¿[...] quién ha de querer morir con el peso de un gran crimen sobre el alma?» (153).

Anteriormente a esta expresión de desazón, unas palabras se dedican a las tierras del Plata, lo que supone, sin duda, el sello de toda obra hudsoniana. En algún momento, el autor se inmiscuye en el texto para recordar la lejana Argentina y recorrer con la imaginación sus campos y llanuras:

Algunas veces, no pudiendo pegar los ojos por la noche, me pongo a pensar en las grandes llanuras, hasta que casi me imagino oír los lejanos mugidos del ganado, el vespertino canto de la perdiz; acabo siempre por derramar abundantes lágrimas. Sería muy triste vivir lejos de la dulce vida que yo conocía, errar entre

14. En «Marta Riquelme» es el Padre Sepúlveda el que se enfrenta a la transformación de Marta Riquelme en *Kakué*, en algo que responde a las creencias indígenas.

15. La frase parece extraña o incompleta, pero así consta en la edición de Cócaro. En el original inglés, en cambio, se lee todo en un mismo párrafo, lo que clarifica mucho: «Or would it do to tell the simple truth; to say, when interrogated, 'I am guilty, yet not guilty,' and then proceed to relate the marvellous circumstances? [...]» (355).

extranjeros en remotas tierras, perseguido siempre por el recuerdo de la terrible tragedia (153).

Tal y como explica Haydée M. Jofre Barroso en *Genio y figura de Guillermo Enrique Hudson* (1972), «Estas palabras del protagonista guardan más relación con la situación de Hudson, extranjero melancólico, en perpetuo ejercicio de la añoranza, que con la acción del relato propiamente dicha» (88). Sin embargo, hay una gran diferencia: el joven Pelino Viera se queda en Argentina, mientras su familia regresa a Europa; el joven Hudson viaja a Europa, mientras su familia permanece en Argentina. No es difícil leer en esto cierto deseo de haber tenido una vida diferente, cierta vacilación en su decisión, aunque solo fuesen fantasías sobre un cambio que nunca se produjo, imaginaciones de un corazón dividido entre dos patrias. Seguramente sean estas profundas nostalgias, diseminadas a lo largo de todos sus escritos, las que han conducido a la crítica a prefigurar la imagen del escritor desarraigado y desolado en la civilizada Inglaterra, aunque la realidad no fuese exactamente esa.

A modo de conclusión, pueden recuperarse unas palabras con las que Nicolás Cócero introduce su antología *Cuentos fantásticos argentinos*¹⁶, publicada por primera vez en 1960: «Pero, sin duda, el comienzo más preciso de esta *corriente literaria fantástica* lo señala, en idioma inglés, el argentino Guillermo Enrique Hudson, con el cuento titulado “La confesión de Pelino Viera” [...]» (17). Esta frase constituye uno de los mayores reconocimientos que ha recibido Hudson en el mundo hispánico, pese a no ser del todo acertada. Cócero está destronando, entre otros, a Leopoldo Lugones, tantas veces considerado el gran precursor del cuento fantástico argentino (publicó sus primeros cuentos entre 1897 –trece años después de que el texto de Hudson se diese a conocer en la Argentina– y 1899 en los diarios *El Tiempo* y *La Tribuna*. Aparecerían más tarde en el volumen *Las fuerzas extrañas*, de 1906), pero también a Juana Manuela Gorriti, quien en 1865 publicó «Quién escucha su mal oye», o Eduardo

L. Holmberg –viajero y naturalista, al igual que Hudson–, quien publicó diversos cuentos fantásticos, como «El maravilloso viaje del señor Nic-Nac», de 1875¹⁷.

La historia de la literatura ya ha demostrado sobradamente que las famas y los prestigios se reparten muy azarosamente, y seguramente algún otro cuento por descubrir, desaparecido o nunca publicado; algún otro autor, marginal, menor o sin aspiraciones de escritor, llegará en cualquier momento futuro a reclamar su puesto, a escalar posiciones en la clasificación. No es fácil afirmar, por lo tanto, que «La confesión de Pelino Viera» sea el primer cuento fantástico argentino, pero lo que sí se puede defender es que se encuentra en los inicios del género, que para 1883 un cuento argentino había sido escrito en inglés desde la lejana ciudad de Londres. Y que Hudson espera aún el momento de ser aceptado en ese canon nacional de genealogía extranjera, tal y como lo definió Ezequiel Martínez Estrada.

Bibliografía

- ABRAHAM, Carlos. *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*. Madrid: La biblioteca del laberinto, 2013.
- BARRENECHEA, Ana María. «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica». *Revista Iberoamericana*, XXXVIII:80, (1972): 391-403.
- BARRERA, Trinidad. «La fantasía de Juana Manuela Gorriti». *Hispamérica: Revista de Literatura*, 25:74, (1996): 103-111.
- BORGES, Jorge Luis. «El escritor argentino y la tradición». *Discusión*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1964: 151-162.
- CAILLOIS, Roger. *Imágenes, imágenes (sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona: Edhasa, 1970.
- CAMPRA, Rosalba. «Los silencios del texto en la literatura fantástica». Enriqueta Morillas Ventura (ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991: 49-73.
- CÓCERO, Nicolás. «La corriente literaria fantástica en la Argentina». *Cuentos fantásticos argentinos*. Buenos Aires: Emecé, 1969: 11-39.
- COLOMBRES, Adolfo. *Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1984.

16. No es la única antología que incluye el cuento de Hudson, aparece también en otras como *Los brujos* (1979), de Adriana Martínez Dalke; *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano* (1998), de Óscar Hahn; *Antología de relatos fantásticos argentinos* (2006), de Helios Jaime-Ramírez; *R.I.P. Antología del cuento latinoamericano de terror del siglo XIX* (2010), de Ernesto Pérez Zúñiga; o *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX. Tomo 3* (2017), de Carlos Abraham.

17. No se pretende con esto trazar una cronología completa de la literatura fantástica argentina, sino apuntar algunos datos generales que ayuden a situar el cuento de Hudson.

- HAHN, Óscar. «Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano». *Mester*, XIX:2, (1990): 35-45.
- HAYMAKER, Richard E. *From Pampas to Hedgerows and Downs, a study of W. H. Hudson*. New York: Bookman Associates, 1954.
- HUDSON, Guillermo Enrique. *El ombú y otros cuentos rioplatenses*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- HUDSON, Guillermo Enrique. «La confesión de Pelino Viera». Nicolás Cócaro (ed.). *Cuentos fantásticos argentinos*. Buenos Aires: Emecé, 1969: 129-153.
- HUDSON, William Henry. «Pelino Viera's Confession». *The Cornhill Magazine*, I:4, (1883): 337-356.
- JOFRE BARROSO, Haydée M. *Genio y figura de Guillermo Enrique Hudson*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972.
- JURADO, Alicia. *Vida y obra de W. H. Hudson*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971.
- LUGONES, Leopoldo. «Viola Acherontia». *Las fuerzas extrañas*. Madrid: Biblioteca del Dragón, 1987: 103-111.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. «Lo fantástico». *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951: 333-339.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Para una revisión de las letras argentinas*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta. «Los fantasmas rioplatenses de fines del siglo XIX». Jaume Pont (ed.). *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Lleida: Edicions Universitat de Lleida, 1999: 269-277.
- PELLICER, Rosa. «Notas sobre literatura fantástica (De terror a lo extraño)». *Cuadernos de Investigación Filológica*, XI:1-2, (1985): 31-58.
- PELLICER, Rosa. «El canto de las sirenas (textos hispanoamericanos)». *Arrabal*, 1, (1998): 127-135.
- POZZO, Fernando, Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Borges, Jorge Casares, H. J. Massingham, V. S. Pritchett y Hugo Manning. *Antología de Guillermo Enrique Hudson: con estudios críticos sobre su vida y su obra*. Buenos Aires: Losada, 1941.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.
- TORQUEMADA, Antonio de. *Jardín de flores curiosas*. Madrid: Castalia, 1982.
- VELÁZQUEZ, Luis Horacio. *Hudson vuelve*. La Plata: Ediciones Llanura, 1952.